

## ARLT Y MARECHAL: POÉTICA Y POÉTICAS EN POS DEL CONOCIMIENTO

**María Cristina Salatino de Zubiría**  
*Universidad Nacional de Cuyo*

### *Resumen*

*Este trabajo busca demostrar de qué modo las respectivas poéticas de Roberto Arlt y de Leopoldo Marechal -esto es, el recorrido hacia la interioridad de lo inconsciente en el primero y el “descenso y ascenso del alma por la belleza”, del segundo- en tanto conjunto de procedimientos artísticos mediante los cuales se configura la experiencia ontológica de ser en el mundo del sujeto poético, se entretene, pese a sus diferencias individuales, con el sistema de propuestas poéticas de algunos movimientos vanguardistas y, cómo ambas totalidades coinciden con postulados generales de las teorías poéticas elaboradas por la ciencia literaria de principios de siglo, en un camino ascendente de abstracciones que muestra los procesos de interpretación de lo real que operan autor, lector y estudioso de la teoría en su particular búsqueda de la verdad a través de la comprensión y del conocimiento.*

Que la literatura sea, como todos los sistemas artísticos, una aproximación al conocimiento de verdades profundas de la condición humana, es aserción que ya se admite sin reparos. ¿Constituye asimismo la poética, en sus diferentes sentidos, un mecanismo de conocimiento?, ¿por qué y cómo? Nuestro estudio busca demostrar de qué modo las poéticas de Roberto Arlt y Leopoldo Marechal se entretenejen, pese a sus diferencias individuales, con el sistema de algunas poéticas vanguardistas y cómo ambas totalidades coinciden con postulados generales elaborados por la ciencia

literaria de principios de siglo, en un camino ascendente de interpretación de lo real que operan autor, lector y estudioso en su particular búsqueda de la verdad.

Definir qué sea el conocimiento es tarea de que la filosofía sólo se ocupó de modo específico en la época moderna. Lo cierto es que cada época, cada pensador particular, sistema o corriente filosóficos lo concibe de manera diferente. Para la finalidad de nuestra hipótesis es suficiente con saber que es “[...] el acto por el cual un sujeto aprehende un objeto [que] debe ser gnoseológicamente trascendente al sujeto [de modo tal que] al aprehender el objeto, éste se halla de alguna manera ‘en’ el sujeto [...] decir que el sujeto aprehende el objeto equivale a decir que lo representa”<sup>1</sup> y, dando un paso más en una dirección no sólo fenomenológica, sino hermenéutica que lo interpreta<sup>2</sup>.

El arte, incluso después de la crisis del concepto tradicional de *mimésis*, constituye un modo particular de interpretación que, en tanto “saber hacer”, compone circuitos sistemáticos de procedimientos técnicos, que en el caso de la literatura, se nombran con el término “poética”.

B. Tritsmans define sus tres acepciones como: a) “l’ensemble des principes esthétiques qui guident un écrivain dans son oeuvre”; b) “l’ensemble de règles construites par une école et qu’un écrivain donné respecte” y c), como “une discipline qui se propose d’élaborer une ‘théorie interne de la littérature’, de développer les ‘catégories qui permettent de saisir à la fois l’unité et la variété de toutes les oeuvres littéraires’ [...] une spécificité littéraire [...] dont elle se propose de dégager les propriétés”<sup>3</sup>. A esta última, ya científica, adhieren teóricos como J. Bessière y E. Kushner<sup>4</sup>, J. M. Schaeffer<sup>5</sup> y L. Dolezel<sup>6</sup>.

Esta plural significación pareciera apuntar en cada caso a objetos diferentes. Sin embargo, P. Ricoeur, aporta a la cuestión un dato fundamental: “On peut appeler *poétique* [...] la discipline qui traite des lois de composition qui se surajoutent à l’instance de discours pour en faire un texte qui vaut comme récit au comme poème ou comme essai”<sup>7</sup>. Si en términos científicos “poética” denota leyes de composición que determinan los rasgos discursivos que hacen de un texto artístico, cualquiera sea su género, tal, en términos individuales o grupales, sigue significando lo mismo. El punto en común de todas las perspectivas es el concepto de *procedimiento técnico regular* inherente al discurso literario. Ahora bien, la ley, el procedimiento de composición, ¿es mero instrumento en orden al objeto final perseguido por el escritor o constituye en sí mismo una instancia de conocimiento, de apropiación e interpretación sin la cual el artista, a la

sazón “sujeto poiético”, esto es, espíritu dirigido integralmente por la tensión del “hacer” en el que está involucrado, no podría operar? Ante el estímulo del objeto, cualquiera sea su naturaleza, el escritor se abre a la operación de intelección, que, impedida de cuajar en concepto, queda como en suspenso hasta que, materia que pide una forma, activa la función poiética. Sólo entonces el mecanismo comprensivo de este “sujeto-en-operación poética” comienza a actuar. Conoce sólo cuando el procedimiento operativo se vuelve inteligible en sí mismo. Por esto, la *poésis* verbal es algo más que un saber técnico artesanal: sólo componiendo el escritor interpreta su mundo y lo comprende. Y este recorrido cognitivo acaba por configurar la totalidad de sentidos que impulsa su necesidad de nombrar. Si esto no fuera así, el lector no podría seguir su camino y decodificar sus símbolos.

La década del '20 fue tanto para Roberto Arlt como para Leopoldo Marechal una etapa de taller interior, de inmersión primera en la materia magmática y proteiforme del lenguaje bajo la intención de nombrar: *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) y el vasto campo de observación de tipos nacionales de las *Aguafuertes porteñas*, en el caso de Arlt y *Los aguiluchos* (1922) y *Días como flechas* (1926), en el caso de Marechal.

Arlt madura mecanismos descriptivos y esquemas diegéticos a partir de los cuales configura personajes, que son, en afirmación de Mario Goloboff, “pieza esencial en [su][...] construcción narrativa”<sup>8</sup>: la pincelada de trazo grueso, pero preciso; el diálogo como confrontación y ataque, espacio donde el carácter determina el curso de una acción todavía confusa, pero rica; planos múltiples en el juego de los niveles de lengua. Es tiempo de trabajarse interiormente probando un procedimiento tras otro: “Como uno no puede hacer de su vida un laboratorio de ensayo [...] desdoble mis deseos en personajes imaginarios que trato de novelar [...] Al novelar comprendo si yo [...] viviendo del modo A, B, o C, sería o no feliz”<sup>9</sup>. La afirmación es clara. Novelar, esto es, identificar, hacer inteligible la composición del personaje, le permite comprender de sí lo que de otro modo no hubiera podido.

Marechal, tras los primeros tanteos modernistas y románticos, alcanza el mecanismo que mueve las imágenes de *Días como flechas*. Como para Arlt el personaje, aquí es la resolución de la imagen lo que cuenta<sup>10</sup>; realidades interiores en abierta polifonía con lo exterior plural y pleno, para lo cual debe bucear en extrañas analogías (“la tierra es un antílope que huye/ sobre deshilachados caminos de aventura”<sup>11</sup>) o componer una imagen que constituye su propio referente (“Yo vengo de la noche: como dos frutas

verdes/ mis ojos cuelgan sobre el mundo”<sup>12</sup>), para hacer depender de ella la estructura rítmica del verso y su combinatoria.

Estos años de “aprendizaje”, de inmersión en el “caos” de la materia por conformar, pusieron a uno, ante una condición humana plural, pero tipificable – de ella nacieron los cínicos, humillados, violentos, soñadores, inventores de utopías, deformados, furiosos o místicos que buscan incansablemente la verdad<sup>13</sup> - y al otro, frente a lo que llamó el “descenso” del alma, invocada por la belleza de las cosas<sup>14</sup>, de que nace, para siempre, la certeza transparente de sus imágenes posteriores.

Hechas las armas, comienza para cada uno de ellos el camino de la madurez. En Arlt, descubrir la “maquinaria” teatral fue encontrar el campo experimental ideal para acabar de dominar los procesos de configuración de la trama<sup>15</sup>. Si bien el personaje sigue siendo capital, las funciones plurales y simultáneas que interactúan los diferentes códigos (gestos, vestuarios, luces, juego de planos bajos o altos, primeros o segundos) forman un teclado mágico accionado por el paratexto de las acotaciones que Arlt, como pocos en nuestro teatro, sabe pulsar en todos sus registros. *Trescientos millones* (1932), *Saverio el cruel* (1936) y *El fabricante de fantasmas* (1936) describen a un individuo que, al decir de Diana Guerrero, “aspira a una vida creadora sin poder realizarla en la sociedad [...]La conducta que propone la ideología arltiana es el refugio en lo imaginario”<sup>16</sup>. Sofía, Saverio y Pedro testimonian en sabia gradación esta afirmación: lo fantástico, el soñar despierto, el desdoblamiento en el rol teatral, el antiguo recurso del teatro dentro del teatro, la locura, la aguda función desjerarquizadora del humor, culminan, en la última de las obras citadas, en una metadramática donde las relaciones realidad-irrealidad confundidas y fusionadas en un complejísimo juego de luces y colores, grotresco de folletín, violencia de lo real y movimiento independiente de fantasmas en escena, son procedimientos que, concebidos cada vez con mayor rigor inteligible, activan un proceso introspectivo que debe terminar en la autoconciencia<sup>17</sup>. Poner en acción es un modo de saber quién se es y por qué. Certeza que elaboran los mecanismos dramáticos, cuando su inteligibilidad transparenta el objeto de la búsqueda.

Marechal alcanza su madurez por esos mismos años. Las *Odas para el hombre y la mujer* (1929) señalan el principio de una poética ascensional y ‘unitiva’, que alcanza su plena redondez en los *Sonetos a Sophía* y *El Centauro*, de 1940. Afirmado en reflexiones que cuajan también en ensayo, la imagen ha encontrado su ecuación y, heredera de experiencias anteriores, conserva la frescura de la mirada libremente analogante del poeta, pero ya no

depende de las cosas, sino de una musicalidad interior que enhebra en armonía los acentos del ritmo y le presta coherencia. La música ha apaciguado la imagen y domina ahora la actitud dialogante de un sujeto lírico que gusta de reflexionar cantando sus imágenes. Con el tiempo llegará a verter en los mecanismos de la novela su búsqueda y hallazgo finales y hasta podrá erigir su *Arte poética*, hallado ya el ritmo que mejor transfiere su armonía interior: “Rafael, en el Arte poética yo entiendo/ trazar la biografía de mi alma” y “Frente al Verbo admirable/ y en su línea, yo soy un haz de lo posible musical”. El color nacional de su palabra, los ritmos acoplados del sur, junto con un buen humor zumbón y angélico, señorean sobre la combinatoria todavía fresca y libre de la imagen en el espacio de una música propia finalmente conquistada.

Pero estos escritores que aprenden y maduran entre el 20 y el 40, conocen las leyes con que poetizan las vanguardias europeas. Marechal, la precisión de la palabra y el ritmo, regido por la música interna de imágenes abstraídas con una mínima representación sensible, el ejercicio de la analogía insólita o imprevista y, sobre todo, la conciencia de la libertad para quebrar o retomar la tradición, de su independencia. Arlt, la reacción contra las ideas burguesas y sus ataduras, una subjetividad que proyecta los contenidos de la conciencia, el espíritu de anarquía, el humor como disparador de una existencia alucinatoria y absurda, la fusión de lo real y lo irreal, el ensueño como vehículo de los contenidos del inconsciente y como medio insustituible de conocimiento, la alienación como síntesis de lo real y lo imaginario<sup>18</sup>. Ambos, la conciencia de una nueva actitud ante lo que tradicionalmente se había entendido como “obra de arte”<sup>19</sup>. Las vanguardias elaboran de este modo su respuesta de ruptura y la operan por medio del símbolo<sup>20</sup>.

La teoría literaria de esos años repite este gesto contestatario, de abolición de la tradición anterior. Se imponen los conceptos de autonomía de la obra literaria, de desautomatización del lenguaje natural, de estructura como sistema dinámico funcional, de función estética del lenguaje, el *close reading* y la total inmanencia de sentido del texto. Categorías que muestran un afán de conocimiento perspectivístico, disociado, fragmentario, propio de tiempos en conflicto y bucea en las obras los sentidos ocultos de su naturaleza.

El procedimiento poético que un escritor particular o un grupo elabora como un inteligible que le permite alcanzar la simbolización del mundo y de sí mismo, es aprehendido tanto por el lector común como por el teórico, cada uno según su peculiar manera de conocer. Sólo gracias a los mecanismos de

su poética de introspección de la conciencia, la mirada dolorida de Arlt da testimonio de la angustia del hombre común que, ahogado por la historia de aquellos años, busca refugio en lo imaginario. Sólo gracias a la poética unitiva en su descenso y ascenso por la belleza, los acentos profundamente argentinos de la voz de Marechal nos acercan su sentido de la patria: “La Patria no ha de ser para nosotros/ nada más que una hija y un miedo inevitable,/ y un dolor que se lleva en el costado/ sin palabra ni grito”<sup>21</sup>. Dos poéticas, dos miradas sobre la realidad que siguen tan vigentes hoy como hace más de medio siglo.

---

**NOTAS**

<sup>1</sup> Cf. José Ferrater Mora. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires, 1951. Después del examen que del tema hace el clásico manual de R. Jolivet. *Traité de Philosophie. III. Métaphysique*. Paris, 1950, y aceptando su enfoque peculiar como otra de las posibilidades de comprender el tema, hemos completado este panorama con la perspectiva hermenéutica tal como se presenta en algunas obras de P. Ricoeur, especialmente, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*. Paris, 1986.

<sup>2</sup> Seguimos la definición que del concepto 'interpretación' da P. Ricoeur en su *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris, 1969, pp. 16-17: "[...]l'interprétation, dirons-nous, est le travail de pensée qui consiste à déchiffrer les sens cachés dans le sens apparent, à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale [...] il y a interprétation, là où il y a sens multiples, et c'est dans l'interprétation que la pluralité des sens est rendue manifeste".

<sup>3</sup> Cf. Bruno Tritsmans. "Poétique". En: Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (dir.). *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*. Paris-Glemboux, 1987, pp. 11-12.

<sup>4</sup> Cf. Jean Bessière et al. *Histoire des poétiques*. Paris, 1997, pp. V-VI (Introducción).

<sup>5</sup> Cf. Oswald Ducrot- Jean Marie Schaeffer. *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*. Paris, Éd. de Seuil, 1972, donde define: "si la poétique étudie l'art littéraire, ce n'est pas comme fait de valeur, mais comme fait technique, comme ensemble de *procedés* (Jakobson)".

<sup>6</sup> Cf. Lubomir Dolezel. *Historia breve de la poética*. Versión esp. de Luis Alburquerque. Madrid, 1997, pp.15-23: "La poética es una actividad cognitiva que agrupa el conocimiento sobre literatura y lo incorpora en un marco de conocimiento más amplio adquirido por las ciencias humanas y sociales.[...] Solamente es posible una ciencia de la literatura si ésta es reconocida como una actividad artística específica; y a la inversa, la especificidad del arte de la literatura sólo puede ser justificada en la teoría y defendida en la práctica cultural por una poética científica que rechace aproximaciones a la literatura de carácter determinista y reduccionista".

<sup>7</sup> Cf. *Op. cit.*, p. 13.

<sup>8</sup> Gerardo Mario Goloboff. *Genio y figura de Roberto Arlt*. Buenos Aires, 1988, pp. 60-61. La cita continúa sin desperdicio: "Es el eje alrededor del cual los otros

---

elementos de la narración (tema, procedimiento narrativo, ritmo y [...] hasta un determinado lenguaje) se organizan, dependiendo en grandísima medida del movimiento o del estado de reflexión de aquél.”

<sup>9</sup> Cf. Pedro Orgambide y Roberto Yanhi (dir.) *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires, 1970.

<sup>10</sup> Cf. Pedro L. Barcia en: “Prólogo” a L. Marechal. *Obras completas. I. La poesía*. Buenos Aires, 1998, p. x : “Éste no es un libro ultraísta. Sí es imaginista, más cabalmente, creacionista, de la mejor raíz huidobriana, aunque con una tónica más resplandeciente[...]”.

<sup>11</sup> De “Poema de veinticinco años”. *Ibid.*, p.89.

<sup>12</sup> De “Canto en la grupa de una mañana”. *Ibid.*, p. 85.

<sup>13</sup> Casi toda la crítica sobre la narrativa de Arlt, ha estudiado y calificado estos antihéroes portadores de una fuerte censura social y humana: Diana Guerrero, G. Goloboff, J. C. Ghiano, su hija Mirta Arlt, por citar sólo los nombres más tradicionales.

<sup>14</sup> Cf. L. Marechal. *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. Buenos Aires, 1965, pp. 27-31. Descenso que, no obstante, deja en él la certeza de un camino incompleto: “ [...]¿en qué se convierte nuestro personaje al abandonar su forma y enajenarse de sí mismo? Ese hombre asume la forma de lo que ama. [...]la criatura le ofrece un bien relativo, y el alma reposa en él sólo un instante; porque no hay proporción entre su sed y el agua que se le brinda[...]Y lo que no le da un amor lo busca en otro; y el alma está como dividida en la multiplicidad de sus amores [...] y corre de un amor al otro, y se desasosiega tras ellos, con lo cual malogra su vocación de la paz o el reposo”.

<sup>15</sup> Eduardo González Lanuza dice en su *Roberto Arlt*. Buenos Aires, 1971, p.96: “Desde allí [el teatro], ve la cara del público, y sobre todo ve la máquina que el teatro es, con sus juegos de luces, los bastidores, las bambalinas, la tramoya con sus trucos, y adivina de inmediato lo que aquello puede ser en sus manos de inventor nato. [...] El teatro es vida en alta tensión [...] Acción no al estado latente como en la novela, sino acción en actos [...]”.

<sup>16</sup> Citado en G. Goloboff. *Op. cit.*, pp. 54-55.

<sup>17</sup> Dice Pedro en *El fabricante de fantasmas* en: R. Arlt. *Obras completas*. T. II. Buenos Aires, 1981. Escena segunda: “[...]Y, sin embargo, sólo en el teatro de mi vida podrían encontrar una explicación adecuada. (Con intimidad) Aunque no lo



---

crea, soy un personaje verídicamente teatral. Pero yo no tengo nada que hacer en el teatro. Para mí el teatro es un medio de plantearle problemas personales a la humanidad... En este caso, mis problemas. Necesito urgentemente subir a un escenario y decirle a un público cuya cara sea invisible en la oscuridad: “Me pasa esto, aquello, lo otro. ¿Cómo resuelvo los enigmas que bailan en mi conciencia? [...] El teatro es un pretexto... Mejor dicho,: un medio para llegar a un fin.” (p. 491).

<sup>18</sup> Estos rasgos poéticos que responden a la descripción del imaginismo, el creacionismo y el ultraísmo, como posturas que influyen en Marechal y al expresionismo y surrealismo, en el caso de Arlt, han sido escogidos principalmente de Raúl G. Aguirre. *Las poéticas del siglo XX*. Buenos Aires, s/d. y de Vintila Horia. *Introducción a la literatura del siglo XX*. Madrid, 1976.

<sup>19</sup> Cf. con respecto al cambio profundo de mentalidad del arte vanguardista, Peter Burger. *Teoría de la vanguardia*. Trad. de J. García. Barcelona, 1997.

<sup>20</sup> El concepto de símbolo, relacionado con el de interpretación cit. en nota 2, es definido por P. Ricoeur como sigue: “[...] J’appelle symbole toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, que ne peut être appréhendé qu’à travers le premier[...]” (*Ibid.*).

<sup>21</sup> De *Heptamerón*. “La patriótica. I Descubrimiento de la patria”. *Op. cit.*, pp. 307-308.